

De l'écriture baroque ou les nouveaux défis de la mise en scène

Louise Vigeant

Numéro 10, automne 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041144ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041144ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société d'histoire du théâtre du Québec

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Vigeant, L. (1991). De l'écriture baroque ou les nouveaux défis de la mise en scène. *L'Annuaire théâtral*, (10), 103–114. <https://doi.org/10.7202/041144ar>

Louise Vigeant

De l'écriture baroque ou les nouveaux défis de la mise en scène¹

On a souvent entendu, au cours des dix dernières, années des remarques sur les difficultés de monter certains de nos auteurs dramatiques actuels, qualifiant, par exemple, l'écriture de Normand Chaurette de «littéraire», c'est-à-dire de non-théâtrale, donc de non-représentable, on a dit que celle de René-Daniel Dubois relevait du «délire». On a été étonnés des multiples couches des textes de René Gingras, de Michel-Marc Bouchard, de Lise Vaillancourt; étonnés mais aussi souvent déroutés parce que ces oeuvres, dans leur facture même, venaient bouleverser nos «horizons d'attente». Il semble d'ailleurs que ce ne soit pas seulement les «horizons d'attente» des spectateurs qui aient été bouleversés mais bien aussi ceux des metteurs en scène.

Car, il faut bien le dire, nos metteurs en scène ont sûrement été les premiers surpris par ces écritures qui tranchaient avec la pratique courante, d'ici et d'ailleurs (enfin, des auteurs que nos directions artistiques leur demandaient de monter), des écritures nouvelles pour lesquelles ils devaient maintenant trouver une matière scénique. Et je dis cela non seulement pour les metteurs en scène qui travaillaient déjà au moment où les premiers textes de ces auteurs ont paru, soit au début des années quatre-vingt, mais aussi pour les nouveaux qui n'avaient pas plus

¹ Certains passages de cette communication ont été publiés dans l'article «Du réalisme à l'expressionnisme: la dramaturgie québécoise récente à grands traits» que l'auteure a signé dans les Cahiers de théâtre *Jeu*, n° 58, mars 1991, pp. 7-16. Ce numéro de la revue comporte un dossier volumineux sur les nouvelles tendances de la dramaturgie d'ici et d'ailleurs.

de références ou de préparation pour accueillir cette écriture. Ils ont appris, comme on le dit communément, «sur le tas». Les résultats ont été inégaux, pour toutes sortes de raisons, certaines relevant de la dramaturgie et que j'essaierai ici d'identifier, mais aussi à cause des conditions de production qui ne donnent pas le temps nécessaire à un travail approfondi ni n'encouragent la réflexion proprement dramaturgique (mais cela est une autre question). Je disais donc que l'écriture des années quatre-vingt a surpris à peu près tout le monde. Aujourd'hui, le choc est accusé. Mais non absorbé. C'est-à-dire qu'il nous reste à examiner de plus près ce qui s'est effectivement produit et, avec le recul, nous interroger sur un phénomène qui commence à ressembler à un «courant».

L'écriture baroque

En relisant des analyses, des critiques (dont la mienne sur 26^{bis}), même des textes de présentation de certaines pièces, issus du CEAD, j'ai remarqué qu'un adjectif avait tendance à revenir: *baroque*. L'auteure Lise Vaillancourt elle-même, dans *Billy Strauss*, l'utilise deux fois: dans une didascalie, elle réclame «un décor baroque avec des colonnes, des arcades et des statues d'hommes et de femmes», et elle fait dire à Thowsenhauwer s'adressant à Madame V.: «Ne voulais-tu pas créer quelque chose de baroque? Une histoire d'amour néo-baroque? Les plis dans les robes, c'est baroque ça, et une histoire de robe, c'est forcément néo». Alors j'ai décidé de suivre cette piste. Qu'est-ce qu'une écriture baroque? Pourquoi nos auteurs ont-ils, tous ou presque, eu en même temps cette tentation du baroque? J'ai le réflexe, une déformation professionnelle ou même un défaut diront certains, de chercher les recoupements, les récurrences formelles et thématiques, non pas pour réduire les oeuvres à quelques idées isolées, ou pour les faire passer dans un quelconque entonnoir, mais bien pour essayer de saisir la portée d'un choix, l'ampleur d'une tendance, pour essayer de lire à travers plusieurs oeuvres, et grâce à elles, une même époque, la mienne.

Le mot baroque évoque une certaine monstruosité. On pense instantanément à l'exubérance, à la fantaisie, à l'ostentation. Résultat inopiné de la Renaissance, le mouvement baroque s'est dépensé en éclats affectifs, en

effets spectaculaires, de perversions en séductions, provoquant le classicisme. Il n'est pas question, ici — ce serait un abus de langage —, de retenir le vocable dans son acception historique (quoique nous serions sûrement prêts à soutenir ce que le mouvement a représenté comme combat contre le puritanisme... mais nous aurions peut-être du mal à nous positionner du côté de la Contre-Réforme, soit contre le schisme!). Toutefois, il est maintenant devenu indéniable que certains traits structuraux de l'écriture dramatique des années quatre-vingt, chez nous, comportent des caractéristiques communes qui relèvent, disons, d'une «pensée» baroque: la prolifération (des niveaux d'histoire, des personnages, des lieux, etc.), l'allégorie, l'autoréférentialité, le travestissement, pour ne mentionner que ceux-là.

J'ai mentionné au début les noms de René-Daniel Dubois et de Normand Chaurette; on les a souvent associés, question de génération, les deux ayant fait jouer leurs premiers textes à quelques jours près: *Rêve d'une nuit d'hôpital*, de Chaurette, a été créé en janvier 1980 et *Panique à Longueuil*, de Dubois en février. Ils ont donc, à eux deux, ouvert une nouvelle décennie qui allait être sensiblement différente de la précédente. En fait, leurs écrits ont représenté une rupture de ton assez radicale dans notre littérature dramatique. Mais ils ne sont pas restés seuls longtemps de ce côté-ci des années quatre-vingt. Nous devons nous interroger aujourd'hui sur ce qu'ont en commun, d'un point de vue dramaturgique, des auteurs comme: Michelle Allen, Michel Marc Bouchard, Jean-François Caron, Normand Chaurette, Normand Canac-Marquis, René Gingras, Anne Legault, Jean-Frédéric Messier, Maryse Pelletier, Lise Vaillancourt, et j'en passe. [L'écriture scénique des Maheu et Lepage n'est pas étrangère au phénomène dont je parle... mais je ne veux pas déborder de mon propos qui se préoccupe d'abord des caractéristiques de l'écriture textuelle.] Il ne s'agit pas ici de diminuer l'importance de la création d'auteurs, comme Tremblay ou Laberge, très actuels aussi dans leurs propos et leur enracinement dans leur époque, mais dont l'écriture est somme toute assez prévisible, ni de ramener toute la production à un seul phénomène. Mais je cherche tout de même à cerner un type d'écriture parmi celles qui ont occupé nos scènes ces dernières années et qui serait suffisamment partagé par plusieurs auteurs pour mériter cette attention. Je crois que nous pouvons, à l'aube des années quatre-vingt-dix, examiner d'une façon plus

globale qu'on a pu le faire jusqu'à maintenant, faute de recul, toute la production des années quatre-vingt avec cette intuition que ces années ont eu leur lot suffisant de surprises, thématiques et formelles, pour que l'on parle chez nous d'une «dramaturgie des années quatre-vingt».

Les histoires que nous racontent les auteurs que j'ai mentionnés se démarquent toutes par le fait que l'on peut justement difficilement continuer à les appeler des «histoires», dans le sens traditionnel du terme, car elles ne se présentent plus comme des enchaînements linéaires d'actions ni même, très souvent, comme des «imitations d'actions humaines» (définition du drame à laquelle Aristote nous avait habitués). Elles cumulent plutôt des faits, plus ou moins logiquement reliés, et donnent nettement l'impression d'un éclatement. Le suspense y est à peine présent, et les dénouements, quand dénouement il y a, n'ont pas la force de conclusion que l'on attend d'eux. La temporalité a pris des accents d'infinité et les espaces non seulement se multiplient mais se dérèalisent, relevant tantôt du concret tantôt de l'abstrait. Les personnages sont des êtres très souvent hybrides, démultipliés, qui voyagent à travers ces temps et ces espaces, comme à travers leurs rêves et leurs peurs, à la recherche, semble-t-il d'une identité, d'un amour, ou d'une reconnaissance, ce qui revient peut-être au même. En fait, ils sont loin de ces personnages dramatiques habituels, des personnages calqués sur des «individus», animés de motivations identifiables et dont on suit les mésaventures; non, ils apparaissent plutôt comme des archétypes, des figures d'allégories destinées à bouleverser nos certitudes quant aux assises sur lesquelles reposerait ce qu'il est convenu d'appeler le réel. La métamorphose étant l'une des figures centrales de la rhétorique baroque, nous sommes forcés de constater sa présence dans des pièces comme *Ne blâmez jamais les Bédouins* de René-Daniel Dubois, *Noir de monde* de Julie Vincent (Guy Beausoleil qui en a fait la mise en scène écrit incidemment dans ses notes qu'il devait «organiser la visite d'un grenier baroque»). Les exemples de pièces où les personnages ont des identités floues ou problématiques ne manquent pas: *le Troisième Fils du professeur Yourolov*, *Adieu, Docteur Münch* de Dubois, *la Compagnie des Animaux* de René Gingras, *Fragments d'une lettre d'adieu lus par les géologues*, de Chaurette, etc.

Ce n'est pas la première fois que l'on fait ces constatations. Déjà, lors d'une entrevue en 1989, Lorraine Hébert déclarait: «L'unité de temps, de lieu et d'action semble de moins en moins convenir à ce que les auteurs cherchent à dire. Ils proposent de plus en plus des temporalités non linéaires, des lieux éclatés, des actions morcelées. L'auteur n'a plus le choix de ne pas bouleverser nos habitudes de réception, quand il se met à l'écoute de ses fictions intimes». On est effectivement passés du social à l'intime, de l'inspection à l'introspection. Aussi notre regard sur cette dramaturgie des pulsions et des désirs, voire de la névrose, devrait-il puiser maintenant plus à la psychanalyse qu'à la psychologie et à la sociologie. Ce qu'il s'agirait de faire aujourd'hui, après ces constats, c'est d'analyser plus à fond, avec les outils théoriques appropriés, les mutations de l'écriture dramatique en examinant les changements survenus quant au rôle et au statut du discours didascalique, responsable de la métaphorisation, la fragmentation de l'action qui modifie la notion même de drame, l'hybridation et la dépsychologisation des personnages, finalement, en révisant les modalités du dialogue, qui doit maintenant partager la part du discours avec la narration et le monologue plus que jamais.

Le métissage des genres et des styles — par le biais de la parodie entre autres —, la présence du jeu gigogne, la narrativisation, ainsi que la monologuisation qu'elle entraîne, sont tous des procédés qui bousculent profondément la notion de vraisemblable et qui, conséquemment, modifient fondamentalement le rapport du texte à la scène, celle-ci ne pouvant plus se contenter d'«illustrer» celui-là. D'où les difficultés souvent rencontrées par les metteurs en scène pour créer ces univers plus surréalistes que réalistes, dans lesquels les notions d'espace et de temps sont complètement chambardées, sans parler de l'embarras des comédiens devant jouer des personnages plus mythiques que réalistes, eux qui sont plutôt familiers avec une conception psychologique des personnages. Ils sont précisément là les défis que lance cette écriture, aux accents métaphysiques, à la mise en scène.

Mais avant de poursuivre dans l'identification de traits formels, et afin de mener parallèlement une réflexion sur le contenu thématique de ces oeuvres, peut-être est-il nécessaire de faire quelques remarques en ce qui

concerne le découpage même du corpus qui est proposé ici. Sommes-nous légitimés de retenir les années quatre-vingt comme une «période»?

Bien qu'il soit artificiel de diviser notre histoire en tranches de dix ans, certains faits d'ordre politique ont contribué largement à imposer la segmentation de cette décennie qui vient de s'achever: le référendum sur la souveraineté de 1980 et l'échec des pourparlers du lac Meech, en 1990.

Même en se méfiant des raccourcis réducteurs, il n'est pas trop risqué de dire ici que, durant les années soixante-dix au Québec, la création théâtrale a été un important lieu de contestation et d'affirmation nationale, à cause des thèmes dont elle traitait bien sûr (l'aliénation, l'infériorité économique, la fierté des racines, et l'affirmation d'une singularité), mais aussi (surtout?) parce que le sentiment d'appartenance à un territoire et à une culture spécifiques passait par l'appropriation du langage québécois. Empruntant l'expression à un recueil de poèmes de Roland Giguère, on a alors parlé d'un *Âge de la parole*. Une autre opinion commune qui circule, et qui demanderait elle aussi à être nuancée, mais ailleurs, opinion dont les fondements sont toutefois difficilement réfutables, veut que le théâtre ait subi un post-mortem assez douloureux après l'échec du «oui» au référendum en 1980. Porteur du rêve de l'avènement d'un pays nouveau, il a dû encaisser l'échec. On ne doit pas parler d'une perte d'inspiration ni d'un malaise si profond qu'il aurait empêché la créativité, mais on doit tout de même remarquer un certain «déplacement» des propos. Il était inévitable qu'un tel choc dans l'histoire d'un peuple ait des répercussions dans le discours culturel censé donner des indications sur l'état de cette société.

Le théâtre des années quatre-vingt s'est ainsi cherché d'autres voies, entre autres celle de l'ouverture vers l'international, pour certains créateurs dont l'exemple le plus illustre est sûrement Gilles Maheu, mais pour les auteurs dramatiques, cette voie allait être aussi, surtout peut-être, celle de l'introspection. L'imagination du projet collectif laissant la place

à «l'exploration des désordres privés»², selon une expression de Diane Pavlovic. Ainsi, la fougue passionnelle de la revendication politique s'est-elle muée en une expression, parfois échevelée, des pulsions intimes. Et le langage dramatique allait forcément en être profondément changé. S'il avait été réaliste, surtout, (Dubé, Tremblay) ou humoristique dans sa manière d'inventorier nos mythes (je pense à Jean-Claude Germain, à Jean Barbeau et au Grand Cirque Ordinaire), il passait maintenant à l'expression d'une charge émotive et poétique à laquelle les Ducharme et Gauvreau nous avaient initiés, mais qui allait prendre une ampleur nouvelle. Les certitudes, toutes les certitudes, politiques, idéologiques, morales et personnelles, allaient être ébranlées. On allait assister à un vaste remue-ménage où la soif de vivre allait livrer une rude bataille aux peurs, aux ambiguïtés et au désespoir.

Il a fallu attendre plus de dix ans avant de voir revenir sur nos scènes la question politique. L'an dernier, *J'écirai bientôt une pièce sur les nègres*, d'un nouvel auteur, Jean-François Caron, confrontait deux générations autour de l'idée de l'engagement politique. Retour confirmé par la création cette saison de *la Cité interdite* de Dominic Champagne et l'annonce de la production l'an prochain de la pièce d'Anne Legault: *Conte d'hiver....*

Des problèmes plus généraux, reliés à la conjoncture sociale, ont surgi aussi occasionnellement laissant croire à un retour également des préoccupations d'ordre socio-politique. Récemment, nous avons pu voir Michel Garneau se lancer dans un plaidoyer anti-militariste avec sa pièce *les Guerriers*; le problème de l'itinérance était soulevé dans *Mon oncle Marcel qui vague, vague près du métro Berri* de Gilbert Dupuis. La condition des démunis était aussi présente en filigrane dans *la Répétition* de Dominic Champagne, où deux pauvres types se retrouvaient comédiens dans *En attendant Godot*, tout à fait inconscients d'être des répliques parfaites des personnages becketttiens de Vladimir et Estragon.

² Diane Pavlovic, «Le théâtre québécois récent et l'américanité», *Études françaises*, vol. 26, n° 2, 1990, p. 42.

Entre les deux, durant ces dix ans, de quoi notre théâtre nous a-t-il parlé? Et comment l'a-t-il fait?

Un rapide survol des pièces jouées ces dernières années permet d'identifier des thèmes privilégiés: la passion amoureuse³, les nouveaux rapports de couple⁴, la place de la femme (quoique le théâtre proprement féministe se soit plutôt écrit dans le sillage du théâtre politique pendant les années soixante-dix) et, d'une manière bien particulière, la réalité homosexuelle (*les cahiers de théâtre Jeu* ont publié l'an dernier un important dossier à ce propos, «Théâtre et homosexualité», accompagné d'une théâtrographie qui fait état d'une soixantaine d'oeuvres abordant la thématique homosexuelle pour les seules années quatre-vingt⁵. Et si la religion, après avoir longtemps été omniprésente dans nos manifestations culturelles, a connu une courte éclipse, les figures mythiques, sinon la spiritualité, semblent connaître un certain regain. On aura remarqué, par exemple, la présence du cérémonial dans l'oeuvre de Normand Chaurette, ou encore l'association de la mort et de l'amour, en une sorte de sacrifice, chez René-Daniel Dubois et Michel Marc Bouchard (on décèle aussi un retour à l'iconographie religieuse dans la mise en scène et un intérêt pour des textes comme les oeuvres de Claudel que l'on remonte beaucoup acutellement à Montréal; Ronfard a aussi proposé une *Apocalypse de Jean*

³ Il serait trop long d'énumérer toutes les oeuvres traitant de l'amour, sujet intarissable s'il en fut. Toutefois j'aimerais mentionner le texte déroutant, mais fascinant de Normand Canac-Marquis, *le Syndrome de Cézanne*, celui qu'ont écrit en collaboration Suzanne Aubry, Elizabeth Bourget et Maryse Pelletier intitulé *Mon Homme*, et l'oeuvre de Robert Claing, *Marée basse, le temps est au noir, la Femme d'intérieur*, qui, en plus d'offrir un exemple intéressant de recherche sur le plan de l'écriture théâtrale, aborde toujours les difficiles rapports amoureux.

⁴ Plusieurs pièces ont abordé cette question des rapports entre homme et femme dans une société en train de redéfinir les rôles de chacun, dans un contexte nouveau du marché du travail, et qui fait face à un problème de dénatalité : *Duo pour voix obstinées* et *la Rupture des eaux* de Maryse Pelletier, *le Futur antérieur* d'André Jean et, sur un mode plus comique, *la Grande opération* de Jean-Raymond Marcoux.

⁵ *Jeu*, n° 54, 1990.1.

au Théâtre expérimental... mais ceci, encore une fois, est une autre question).

La figure du créateur

Mais, s'il est un thème qui a occupé la scène d'une manière toute spéciale, par son omniprésence, c'est bien celui de la création. Sans proposer une liste exhaustive, mentionnons seulement quelques titres et vous verrez immédiatement que le phénomène est loin d'être isolé: *26^{bis}, impasse du Colonel Foisy*, de René-Daniel Dubois, *Rêve d'une nuit d'hôpital*, *Fêtes d'automne* et *Provincetown Playhouse*, juillet 1919, j'avais 19 ans de Normand Chaurette, *le Facteur réalité* et *la Compagnie des animaux* de René Gingras, *Billy Strauss*, de Lise Vaillancourt, *O'Neill* d'Anne Legault, *la Répétition* de Dominic Champagne, *J'écirai bientôt une pièce sur les nègres*, de Jean-François Caron, *les Jumeaux d'Urantia* de Normand Canac-Marquis, *Un oiseau vivant dans la gueule* de JeanneMance Delisle, *Léola Louvain, écrivaine*, d'André Ducharme, *le Voyage magnifique d'Emily Carr* de Jovette Marchessault, *Émilie ne sera plus jamais cueillie par l'anémone* de Michel Garneau, *Noir de monde* de Julie Vincent, *le Dernier Quatuor d'un homme sourd* de François Gravel et Francine Ruel, tout dernièrement *Un Samouraï amoureux* de Maryse Pelletier et, finalement, *le Vrai Monde?* de Michel Tremblay. Tous ces textes, et je ne les ai pas tous nommés (cf. à ce propos Paul Lefebvre dans *Veilleurs de nuit 2* qui en compte plus d'une trentaine), traitent de la place du poète dans notre société, des joies et des difficultés de l'écriture et de la création, ses élans et ses aspirations, ses pouvoirs et ses limites.

On ne peut bien sûr réduire ou limiter leur contenu à ce seul propos puisqu'elles font toutes entendre une voix singulière et se nourrissent à d'autres tourments, toutefois l'omniprésence de la figure de l'artiste nous force à constater que toute la recherche de l'identité, éminemment ébranlée par la situation politique locale mais aussi par des crises existentielles des recherches, souvent désespérées, de repères dans des vies écartelées entre des modèles déjà anciens et de nouveaux désirs, cette question de l'identité donc est reprise à partir du point de départ: dans le geste même de dire, d'écrire, de se dire, de s'écrire. En se mettant

lui-même en représentation, l'artiste témoigne à la fois d'un désarroi, suite à la perte de repères stables, et d'une quête d'idéal. L'imaginaire et le rêve devant concourir à retrouver un semblant de dignité. Ainsi l'acte créateur continue-t-il à être politique, mais dans un sens beaucoup plus large, moins partisan, que dans les années soixante et soixante-dix. Sans être idéaliste, l'artiste n'en est pas moins en quête d'un monde nouveau. Lors d'une émission à Radio-Canada en mars 1990, justement intitulée «Sur la piste du texte» et où l'on s'interrogeait sur l'état de notre dramaturgie, Lorraine Hébert déclarait que notre «théâtre [était actuellement] à cheval sur l'utopie et le désespoir».

Fait intéressant à souligner, même plusieurs des textes de répertoire que nos metteurs en scène ont choisi de monter ces dernières années, je pense à *Ha ha!...*, de Réjean Ducharme, à *la Charge de l'original épormyable*, de Claude Gauvreau, aux *Grands départs* de Jacques Languirand, mettaient aussi en scène des poètes. Consciemment ou inconsciemment, nous irions donc chercher dans notre passé des oeuvres qui convergent avec les plus récentes. Si, comme le fait dire Michel Garneau à son personnage d'Émilie, «le cri de l'artiste se perd comme celui du frédéric», tous ces textes que j'ai mentionnés servent certainement de lieu pour le faire entendre et surtout sont l'occasion de poser des questions cruciales à l'heure actuelle: quelles valeurs valent la peine d'être défendues aujourd'hui et comment allons-nous les défendre?

Des textes aux confins de la virtuosité

Une des conséquences flagrantes de l'omniprésence de la thématique de la création elle-même dans l'écriture dramaturgique se situe précisément au niveau de la matière textuelle. Et c'est un des liens que je voulais éclairer dans cette communication. Ainsi rencontrons-nous, forcément pourrait-on dire, des constructions complexes donnant la place à la fois au propos et à l'énonciateur du propos. Le processus même de l'écriture est décrit. La narration et le monologue ont ainsi pris une large part dans la nouvelle dramaturgie, ce qui n'est pas sans ébranler l'idée, pourtant longtemps répandue, que le théâtre est le lieu d'un combat de voix. Voilà une des raisons de la multiplication des niveaux, identifiée comme une

caractéristiques de l'écriture baroque au début. Les mises en abyme, autre trait baroque, sont nombreuses, les structures sont répétitives, souvent les didascalies sont incluses dans le texte à dire, ou encore on nous fait entendre la voix de l'auteur en pleine création, s'inquiétant même parfois des répercussions de son texte sur les récepteurs: «Ici, placer court monologue d'un personnage qui n'aurait rien à voir et qui exprimerait l'incompréhension ressentie devant celui qui gémit» (René-Daniel Dubois, 26^{bis} *Impasse du Colonel Foisy*, Montréal, Leméac, 1982, p. 46). Tous ces procédés, en plus de souligner continuellement le geste même de la création en train de se faire, cassent les dialogues et sont singulièrement propices à l'ironie. Les discours se doublent ainsi continuellement de commentaires. Puisque chacun est continuellement re-positionné par rapport à l'objet du discours, il faut voir là une modification importante de la relation entre le locuteur et le destinataire, auquel on attribue un nouveau rôle, et que la pragmatique, beaucoup mieux que la sémantique, serait en mesure d'apprécier.

Paul Lefebvre, lors de cette même émission dont je parlais plus tôt, faisait remarquer que certains drames actuels transformaient le travail du spectateur qui, habitué jusque là à observer comment des personnages allaient se sortir d'une situation dont les fils étaient tirés avant le lever du rideau, se voit maintenant obligé de se demander où est le conflit! La linéarité en a pris pour son rhume et la notion de suspense en est considérablement modifiée. Enchaînant avec cette idée, Lorraine Hébert notait, à son tour, que ces drames introduisent un nouveau moteur de l'action, puisque c'est souvent par la narration, et donc à cause du choc des mots, que se produit l'embrayage des scènes. Posée comme un phénomène d'inversion du mécanisme traditionnel du drame, cette particularité de l'écriture de plusieurs auteurs mentionnés précédemment exigerait donc de débroussailler la matière à la recherche des tensions et des pistes permettant de reconnaître des personnages derrière des êtres souvent hybrides et un fil conducteur parmi cet écheveau de faits et de propos. La mise en scène doit trouver les moyens de donner corps et voix à ces personnages inusités, troubles, de mettre en espace ce kaléidoscope de réalités se substituant les unes aux autres.

Dans son récent ouvrage, *le Paradigme inquiet*, Wladimir Krysinski laisse entendre, en analysant l'oeuvre de Pirandello, qu'une «synthèse manquée», entendons par là la difficulté pour un individu d'assumer les différentes dimensions de sa personnalité, une «synthèse manquée», donc, engendrerait, au niveau de l'écriture «la propension à l'autoréflexivité et au miroir». Cette remarque me semble pertinente dans le cadre de l'analyse de la poétique des auteurs qui nous intéressent. Ainsi pourrait s'expliquer, du moins en partie, considérant les événements des années quatre-vingt, la prolifération de la figure de l'artiste en quête de lui-même dans notre dramaturgie. Monsieur Krysinski mène son étude de l'écriture pirandellienne, qu'il considère comme séminale de l'écriture théâtrale moderne, en examinant des opérateurs sémiotiques comme: le monologue explicatif du personnage, la position stratégique de l'auteur et le métadiscours. Étrangement, ces opérateurs, comme il dit, se retrouvent dans l'écriture que nous examinons ici. Krysinski retient comme traits particuliers de l'*épistémè* moderne: l'ironie, la parodie, le perspectivisme et la poétique de la subjectivité. Je crois que nous avons ici des pistes hautement intéressantes pour aborder l'analyse des textes qui nous occupent.

J'ai essayé aujourd'hui de nommer des choses. Elles ne sont pas nouvelles. Plusieurs de mes collègues les ont déjà relevées. Cependant, je voulais, avec vous, me convaincre de l'utilité d'une analyse de l'ensemble de la production des dernières années, persuadée que la matière est suffisamment importante tant en quantité qu'en qualité pour mériter un essai qui regrouperait, comparerait, différencierait des écritures qui ont fait le théâtre des années quatre-vingt. Ne serait-ce que pour valider ou récuser le qualificatif «baroque» souvent utilisé pour la désigner.

Si, comme le dit Gérard de Cortanze, dans un ouvrage sur *le Baroque*, «l'ensemble de la pensée baroque, animé par la nostalgie du Paradis Perdu, hésite entre le Chaos et le Cosmos», la piste continue à m'intéresser.